

Краковяк А.С.

(преподаватель русского языка в консульстве РФ, г. Краков, Польша),

Матяш С.А.

(профессор кафедры журналистики ОГУ, доктор филологических наук)

КОНФЛИКТ В ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА И М.А. БУЛГАКОВА («ТРИ СЕСТРЫ» И «ДНИ ТУРБИНЫХ»)

Особенности конфликтов в двух пьесах сопоставляются в социально-бытовом и философском планах. Типологический аспект сопоставления показывает обусловленность конфликтов эпохой и индивидуальностью художников; генетический аспект анализа проясняет характер полемики Булгакова с Чеховым.

Нам уже приходилось писать о том, что проблема чеховских традиций в драматургии М.А. Булгакова, выдвинутая еще в 20-е годы прошлого столетия, была обойдена чеховедами и до последнего времени не получила интенсивной разработки у булгаковедов¹. Наиболее ценными для нас являются работы И. Биккуловой [2] и Н. Титковой [3], в которых рассматриваются следы влияния нескольких чеховских пьес на «Дни Турбиных». Мы намерены дать вариант решения вопроса о чеховских традициях в драматургии Булгакова путем системного сопоставления структуры двух пьес. В данной работе предмет сопоставительного анализа – **конфликт**. Выбор означенных в заглавии статьи произведений мотивируется тем, что, во-первых, обе пьесы наиболее адекватно отражают черты поэтики их авторов – Чехова² и Булгакова³ – и, во-вторых, тем, что «Три сестры» Чехова, как мы уже показывали, сопоставляя пьесы в аспекте сюжета и композиции [1], была импульсом для формирования художественной мысли Булгакова в «Днях Турбиных».

Согласно определению новейшего словаря литературоведческих терминов, конфликт – это «столкновение между персонажами и средой, героем и судьбой, а также противоречие внутри сознания персонажа <...> [13] (см. также [14; 15; 16]). Общий конфликт («наличие противоречия») чеховской драмы А.П. Скафтымов определил как конфликт человека с общим строем жизни, ее несовершенством, как противоречие «между данным и желаемым» [4, с. 58, 321, 336]. Концепция конфликта Скафтымова в более поздних работах чеховедов уточнялась, дополнялась, подвергалась некоторой корректировке, но не отменялась по сути.⁴ В своей ин-

терпретации выбранной для анализа пьесы мы также будем исходить из этой концепции. Вместе с тем сопоставление с Булгаковым, предпринятое в «год Чехова», позволяет увидеть и новые грани в традиционной проблеме.

В «Трех сестрах», как ни в какой другой чеховской пьесе, зло, разлитое в мире, персонифицировано. Кажется, что конфликт лежит на поверхности: противоречие между мещанством, пошлостью, активным разрушительным началом, которые воплощает в себе Наташа, и интеллигентностью, культурой, образованностью, деликатностью, которые представляют три сестры. Этот внешний конфликт заканчивается победой Наташи: сестры покидают дом – Наташа остается в нем полновластной хозяйкой.

Оценивая этот конфликт, некоторые исследователи полагали, что «победа Наташи не в силе мира пошлости, а во внутренней слабости противопоставленных ему здесь людей» [19]. Это справедливо лишь отчасти. Сестры действительно шаг за шагом уступают Наташе, но в этом сказывается не столько слабость их характеров, сколько равнодушие к житейским проблемам. Для подтверждения этой мысли обратимся к сцене в начале третьего действия. Наташа грубо обходится с Анфисой, старой нянькой сестер. Потрясенная Ольга (чеховская ремарка: «оторопев») [20] говорит ей, что подобное отношение в этом доме невозможно. («Прости, я не в состоянии переносить... даже в глазах потемнело...») (159). Однако разговор продолжается, Наташа все настойчивей заявляет, что няньке не место в доме, что она, Наташа, теперь здесь хозяйка, и доходит под конец до откровенной грубости. Ольга отвечает ей уже односложно, после ремарки «За стеной

¹ См. обзор литературы по проблеме в нашей предшествующей публикации [1].

² О поэтике Чехова-драматурга см.: [4; 5; 6; 7; 8; 9] и др.

³ О поэтике Булгакова-драматурга см.: [2; 3; 10; 11; 12] и др.

⁴ См., например, трактовку Л.А. Иезуитовой конфликта в «Чайке» [17, с. 325]; М.Г. Качуриным – многослойных конфликтов в сцене-монологе «О вреде табака» (и в других пьесах Чехова). [18, с. 112-116] и др.

бьют в набат» (159) вдруг говорит совсем о другом («В эту ночь я постарела на десять лет») (159). Ее мысли уже далеко, она, кажется, не слушает Наташу, которая требует: «...И чтоб завтра же не было здесь этой старой воровки, старой хрычовки...» и, как сказано в ремарке, «стучит ногами» (159); не слышит, что говорит вошедший Кулыгин, и только под конец его рассуждения откликается неожиданным «Что?» (160). Так же отрешенно ведут себя сестры и в других ситуациях с Наташей, и это объясняется тем, что для них бытовые отношения людей далеко не так важны, как отношение человека к общему укладу жизни, к бытию.

Конфликт с Наташей – конфликт бытовой, вырастающий до конфликта социального. Но не Наташа (точнее, не только она) определяет то, что все три сестры (так же, впрочем, как и остальные персонажи) несчастливы. Другой, более глубокий и драматичный конфликт, обозначается в первой же сцене пьесы. Ирине кажется, что она знает, «как надо жить» (23): «Человек должен трудиться, работать в поте <...> и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги» (123). Но рядом с ней – Ольга, которая работает целыми днями и только «постарела, похудела сильно» (120), и из ее слов ясно, что счастье и цель жизни – не в работе. Старшая сестра говорит о том, что если бы она вышла замуж, то любила бы мужа и «это было бы лучше». (122) Однако здесь же сидит Маша, которая вышла замуж восемнадцати лет и очень несчастлива. Из разговора сестер ясно, что жизнь не удовлетворяет их («Маша. <...> Эта жизнь проклятая, невыносимая...» (134), «Ирина. <...> Жизнь <...> заглушала нас, как сорная трава...» (135), но одновременно все более становится ясно, что предполагаемые ими способы ее изменения (работать, выйти замуж) не сделают жизнь ни осмысленнее, ни счастливее. Действие пьесы это противоречие раскрывает все глубже и доводит до трагического разрыва между жизнью в ее реальных современных формах и мечтой о прекрасной, гармоничной жизни «лет через двести-триста» (145).

Современный исследователь Чехова Л.Е. Бушканец, предприняв обзор откликов на постановку «Трех сестер», анализирует появившееся еще в начале XX века понятие «чеховщина», чертами которой критики считали «пессимизм, усталость, уныние, вызванное острым ощущением неизбывной прозаичности жизни» ([21, с. 306]), – и в итоге делает вывод,

что «пьеса Чехова отразила многие черты ментальности русской интеллигенции» ([21, с. 314]). Солидаризируясь с этим пронизательным суждением, мы выдвигаем тезис, что в «Трех сестрах» Чехов показал конфликтную природу русского интеллигентного человека. Эта конфликтная природа сформулирована в тираде Вершинина: «...Русскому человеку в высшей степени свойственны возвышенный образ мыслей, но скажите, почему в жизни он хватает так невысоко? Почему?» (143) Один из ведущих отечественных чеховедов В.Б. Катаев пришел к справедливому выводу о том, что «фраза героя, какой бы привлекательной и эффектной она ни выглядела, не является в мире Чехова основой для установления авторской позиции (цит. по [22, с. 10]), и тем не менее экспрессия дважды повторенного «почему?» позволяет заподозрить в высказывании Вершинина энергичное авторское вопрошание, актуальное для нас. Понятно, что обозначенное Вершининым противоречие «русского человека» нужно искать не у Наташи или у Соленого, а у героев-интеллигентов⁵. Об их возвышенном образе мыслей написано много. Но где герои «хватывают ... невысоко»? Думается, следует обратить внимание на поведение героев в ситуации с дуэлью, во время которой Соленый убил Тузенбаха. Персонажи пьесы знают друг о друге практически все: о любви Маши и Вершинина, о проигрыше Андрея, о «романчике» Наташи с Протопоповым; о дуэли – тоже, однако никто из героев не попытался предотвратить ее. Чебутыкин, обожающий сестер и умиляющийся по поводу предстоящего венчания Ирины и Тузенбаха («Чебутыкин (в умилении). Славная моя, хорошая... Золотая моя... <...>» (175), принимает участие в дуэли (с однозначным прогнозом) в качестве врача. Чебутыкин, как уже не раз отмечалось чеховедами, сломленный жизнью скептик, сущность которого определяется его знаменитым «все равно!», поэтому заявление «одним бароном больше, одним – меньше – не все ли равно?» (178) при всем его страшном цинизме – житейски и художественно мотивировано. А другие персонажи? Андрей, услыша от Чебутыкина о готовящейся дуэли, на которой может быть убит жених сестры, говорит: «По-моему, и участвовать на дуэли, и присутствовать на ней, хотя бы в качестве врача, просто безнравственно» (178), однако дальше решительного заявления дело не идет, и в следующей реплике, адресованной Чебутыкину («Опустеет наш дом.

Уедут офицеры, уедете вы, сестра замуж выйдет, и останусь в доме я один» (178)), мысли Андрея от судьбы сестры переходят на собственную. Столь же эгоистическим и оттого недальновидным оказывается поведение самой решительной из сестер – Маши. Услыша про дуэль и про то, что у Соленого это уже третья дуэль, героиня говорит: «В голове у меня перепуталось... Все-таки, я говорю, не следует им позволять. Он может ранить барона или даже убить» (178). Сказано к месту и вовремя. Но кто должен «не позволить»? Этого вопроса Маша, устремившаяся в мыслях к уезжающему Вершинину, себе не задает и ничего не предпринимает для того, чтобы предотвратить катастрофу.

Таким образом обозначенный нами (вслед за героем Чехова) конфликт в душе русского интеллигентного человека обогащает идейный комплекс произведения. Оказывается, зло несет не только агрессивная мешанка Наташа, противопоставленная духовно тонким страдающим интеллигентам, но и они сами. Этот конфликт и его решение углубляет ранее очерченный чеховедами философский конфликт героя с неустройством самой жизни. В этом неустройстве виноват и сам русский интеллигент. Возвышенная отрешенность от быта и устремленность к проблемам бытия оборачивается эгоистической концентрацией на собственных переживаниях, преступным легкомыслием, неучастием в судьбе близких.

Конфликт пьесы «Дни Турбиных», несмотря на обилие работ, посвященных пьесе, фактически не исследован.

В пьесе Булгакова расстановка персонажей как бы зеркально отражает расстановку персонажей семейного конфликта в «Трех сестрах»: у Чехова единую, дружную семью составляют сестры и брат, силу, разрушающую семью, воплощает женщина, на которой женится Андрей. В семье Турбиных, состоящей из братьев и сестры, чужеродным, посягающим на единство этой семьи является муж Елены. «Мысль семейная» одинаково важна в обеих пьесах. В первом действии «Трех сестер» подчеркиваются те чувства, отношения, которые объединяют всех Прозоровых в одну семью. Здесь постоянно повторяется местоимение «мы», все три сестры охотно и с любовью говорят о брате, повторяя: «он у нас» (129). Сес-

тры говорят и думают каждая о своем, но в первом действии их близость и взаимопонимание не раз подчеркиваются: общая для всех троих мечта о Москве, чуткость в восприятии душевного состояния друг друга («Ольга *(со слезами)*. Я понимаю тебя, Маша», «Ирина. Ну что ты, Маша, плачешь, чудачка... *(Сквозь слезы)*. И я заплачу...») (127). С появления в доме Наташи эта атмосфера исчезает: под ее воздействием меняется, отдалается от сестер Андрей, вскоре сестры почти перестают с ним разговаривать. Наташа не только выживает сестер из дома, но и фактически разрушает его, разрушает семью: сестры расходятся, разъезжаются кто куда, и «квартира с цветами и массой света» (132) гибнет, как погибнет липовая аллея и старый клен в саду, который Наташа собирается заменить «цветочками» (186).

У Булгакова теплые отношения в семье Турбиных также чувствуются с самых первых сцен: в коротких репликах, которыми обмениваются братья и сестра, слышится их забота друг о друге, постоянная боязнь братьев расстроить и испугать Елену, желание утешить и успокоить («Наши часы впереди, Леночка» [24], «Ты же знаешь, что линию на запад охраняют немцы» (112). Тальберг так же, как и чеховская Наташа, вносит в эту семью чуждое начало (вспомним его раздраженный голос при первом же появлении: «Позвольте, чей это френч? <...> Недостаточно одного сеньора Мышлаевского. Появляются еще какие-то житомирские кузены. Не дом, а постоялый двор») (116). Однако разрешение намеченного семейного конфликта у Булгакова принципиально иное, чем у Чехова: Тальберг не в силах разрушить дом Турбиных, его попытки разделить Елену и братьев встречают решительный отпор (прежде всего с ее стороны), и в финале именно он, Тальберг, покидает дом, в котором Турбины «все снова вместе» (160). Таким образом, эта линия конфликта получает благополучную развязку.

Семейная тема и психологический семейный конфликт развиваются в первом и четвертом актах пьесы. Однако, несмотря на относительную автономность этой темы и этого конфликта, он оказывается тесно связанным со вторым – конфликтом социально-политическим.

В первой редакции пьесы⁶ в сцене разговора Тальберга с Еленой звучат ее слова: «круп-

⁶ Рассматривая систему образов «Трех сестер», Т.Г. Ивлева выделила группу «страдающих» персонажей, в которую включила всех Прозоровых, Вершинина и Тузенбаха. (См. [23, с.67])

гом и так все страшно, все рушится, а у нас какая-то трещина в семье, и все распадается, распадается», на что Тальберг раздраженно отвечает: «Ах трещина! Ну, конечно, трещина. Это я устроил трещину. Очаровательное семейство Турбиных, и вот я женился, ворвался», а затем спохватывается и вспоминает о конфликте более страшно: «Вот что, Лена, в сторону трещину и Мышлаевского. Случилась важная вещь» [26]. В процессе доработки Булгаков убрал эти фразы Тальберга, дающие «любовые» формулировки конфликта. Тальберг ощутил, что старый мир рушится, и пытается бегством спастись от надвигающейся катастрофы. Старый мир, в отличие от Турбиных, Тальберг спасти не собирается, корабль тонет, и, если нет места для двоих, – он будет спасаться один. Именно этот исторический разлом высвечивает его натуру (не будь этой ситуации, Елена, возможно, так и не увидела бы истинного лица своего мужа и из свойственного ей чувства долга не ушла бы от него к Шервинскому).

Тальберг представляет верхушку армии, поэтому социально-психологический конфликт Турбиных с Тальбергом получает политический характер. Этот конфликт усугубляется и заостряется путем подключения к нему других персонажей – сценических (изображение бегства гетмана, которому посвящена первая картина второго акта) и внесценических (возмущенный рассказ Мышлаевского об обмороженных артиллеристах и офицерах штабов, пьющих в это время коньяк; упоминание Алексея об офицерах, сидящих в кофейнях, о той же «штабной сволочи», которую встретят юнкера и офицеры на Дону). Предательство армейской верхушки, очевидно, можно экстраполировать на все верхи. Однако Булгаков значительно осложняет ситуацию: появляется внешне не связанная с остальными сценами вторая картина второго акта, в которой изображены петлюровцы. Вести о них появляются еще в первой сцене, когда Николка поет «Петлюра идет на нас!» (111). По ходу развития действия Петлюра предстает как сила, которая растет, притягивая к себе все больше и больше людей (упоминание Мышлаевского о мужичках, которые «уси побигли до Петлюры...») (113), Шервинского – о двух полках сичевиков, перешедших на его сторону, заявление немецкого генерала Шратта: «...вся

Украина, оказывается, на стороне Петлюры...» (132)), сила, воплощающая «низы». Предательство «верхов» и варварская, жесткая сила низов определяют трагическое положение Турбиных, их обреченность и гибель старшего Турбина. О трагической борьбе в душе Алексея читатель может только догадываться, узнавая вместе с героем о предательстве союзников, затем – о растущей силе Петлюры и, наконец, о бегстве всего армейского руководства. Кульминацию и развязку этого внутреннего конфликта мы видим в сцене в Александровской гимназии, когда Алексей Турбин распускает дивизион и гибнет как истинно трагический герой.

Анализ социально-политического конфликта требует высказать соображения по поводу конфликта Турбиных с большевиками. Этот конфликт формулируется Алексеем Турбиным в первом акте, когда он говорит: «В России, господа, две силы: большевики и мы» (124). В четвертом, финальном, акте, Турбины и их друзья, пережившие Петлюру, напряженно ждут прихода в город большевиков. Решение социально-политического конфликта, таким образом, тоже имеет кольцевое обрамление, однако его семантика здесь совсем иная. «Для кого пролог, а для меня – эпилог» – (160) звучит под занавес реплика Студзинского. Иосиф Сталин, смотревший пьесу 15 раз⁷, в письме к Биллю Белоцерковскому сформулировал конфликт (Сталин увидел только один конфликт в пьесе) как конфликт между Турбиными и большевиками, смысл которого, по мнению Сталина, в «утверждении всесокрушающей силы большевизма» [28]. Об этом же говорил при обсуждении премьеры «Дней Турбиных» А. Луначарский: «Большевики <...> оказались всеподавляющей силой для данного исторического момента <...> если же кто был настолько стоек в своих убеждениях, что переродиться для службы большевикам не мог, то ему оставалось только погибнуть» [29]. Об этом же, по существу, пишет современная исследовательница А. Тамарченко (США): «По-видимому, по мысли Булгакова, большевики потому и победили, что сумели отчасти <...> мужицкую стихию организовать, но отчасти и одновременно – противопоставить ей весьма жесткую силу, не связанную никакими моральными препонами или принципами, кроме «интересов революции»,

⁶ Известно, что Булгаков при участии коллектива МХАТ несколько раз переделывал пьесу. А. Смелянский отмечает, что первая редакция была готова к сентябрю 1925 г., вторая – в сентябре 1925, третья (окончательная) – в августе 1926 г. Рукописи не сохранились. Все редакции существуют в виде машинописи. См. об этом [25].

⁷ См. об этом в работе С.А.Ермолинского [27, С. 256].

весьма прямолинейно понятых как интересы удержания власти». [30] Таким образом, о победе большевиков, уничтоживших Турбиных, говорят люди разной политической ориентации и в разное время. Однако эта победа в пьесе не изображена. Конфликт обозначен, но разработки его в произведении нет. Когда Булгакова при обсуждении «Дней Турбиных» упрекали в том, что он не изобразил в пьесе большевиков, он отвечал, что ему «важно было показать две силы – Петлюру и гетмана». Главные враги – большевики, а показать надо Петлюру и гетмана. Это противоречие, на которое обратили внимание еще первые критики Булгакова⁸, не получило какого бы то ни было объяснения. Первая возможная версия – цензурные соображения. Однако возможно и другое толкование, затрагивающее глубинные особенности художественного мышления писателя.

На наш взгляд, для Булгакова-художника были важны прежде всего универсальные аспекты происходящих событий. Конкретно-историческое, социально-политическое является для него формой проявления космического, вечно-го – борьбы сил добра и зла, гармонии и хаоса, созидательной культуры и разрушения. Исторические события воспринимаются им как катаклизм, грозящий цивилизации, миру культуры. Дом Турбиных с его уютом, человеческим теплом, интеллигентностью предстает как воплощение стабильности. Все находящееся за пределами этого мира – силы разрушения, хаоса, и не важно, кто это – петлюровцы или большевики: и эти, и другие несут в себе оттенок дьявольского, бесовского начала. К такому толкованию побуждают следующие моменты: 1. В первой редакции сцена с петлюровцами изображалась как сон Алексея Турбина, которому предшествовал его разговор с Кошмаром, мистическим персонажем. Позже, под давлением МХАТ (см. [25, с. 73-80]), Булгаков отказался от этого. 2. В той же первой редакции постоянно упоминается одна и та же деталь одежды петлюровцев и свиты гетмана – шлыки на головных уборах, напоминающих хвосты. Отражая реальную историческую деталь, постоянное упоминание «хвостов» вызывало ассоциации с нечеловеческой, бесовской силой. В окончательной редакции «хвосты» упоминаются только однажды, однако без поясняющего контекста это звучит символически: «Лариосик. <...> Обозы сейчас, понимаешь ли, по улицам едут. И на них эти, с

красными хвостами» (155). Остались и некоторые другие мистические элементы («Алексей. <...>... Снег идет, туман вдали ... Померещился мне, знаете ли, гроб...» (124), придающие всеобщий, универсальный, космический масштаб происходящему. 3. Турбины в последнем акте напряженно ждут прихода большевиков как некоей враждебной силы – так же, как в начале пьесы они ждали встречи с Петлюрой.

Это сходство ситуаций и отношения к ним подчеркивается параллелизмом сцен и почти текстуальным совпадением реплик (Третий акт. «1-й офицер. Я думаю, господин капитан, что придется в пешем строю с Петлюрой повидаться. Интересно, какой он из себя? 2-й офицер (*мрачен*). Узнаешь, не спеши» (141). В четвертом акте: «Николка. Интересно, как большевики выглядят? Мышлаевский. Увидишь, увидишь» (156). И петлюровцев, и большевиков Турбины ждут, как силу неясную, темную, враждебную, угрожающую разрушением.

Таким образом, при всей ярко выраженной социально-политической окраске «Дней Турбиных» здесь ощутим и третий – универсальный – уровень конфликта. О решении его нам говорит финал пьесы – изображение елки, дома как символа вечной культуры, цивилизации, над которой нависла угроза.

И семейно-бытовой, и философский конфликт тесно связаны с важной для обоих писателей темой Дома. В пьесе Чехова этот образ, как все у него, сложен и многозначен. «Дом Прозоровых» – это не просто условное обозначение места действия. Дом Прозоровых – это прежде всего семья, отношения между сестрами и братом, их общие мечты и надежды (надежды на профессорство Андрея, на переезд в Москву; переехать должны все вместе, причем «остановка за бедной Машей» (120), которая не может переехать с ними из-за мужа, но «будет приезжать в Москву на все лето, каждый год» (120); последнее особенно важно, т. к. они все составляют единое целое, и уехать, не решив, как же Маша, нельзя). Дом – это та особая атмосфера, куда тянутся люди (вспомним восклицание появившегося в первый раз в доме Вершинина: «Мне у вас так хорошо!» (134), это уют и цветы в квартире с «массой света», прибежище от жизненных тревог (во время пожара все бегут сюда – семья Вершинина, «погоревший» Федотик, какие-то неизвестные люди, и всем найдется место, этот дом вместит всех).

⁸ См. статьи критиков 20-х годов [30].

Дом Прозоровых метонимически противопоставляется всему остальному городу, как сами сестры – его коренным жителям. В городе, где, по словам Тузенбаха, «решительно никто не понимает музыки» (161) и знать три языка, как горько замечает Маша, – «какой-то ненужный придаток, вроде шестого пальца» (131), где нужно спрашивать директора гимназии, «прилично ли» Маше «участвовать в концерте» (162): «Конечно, не его дело, но все-таки <...>» (162), – дом трех сестер по пронизательному суждению Б.И. Зингермана, «возвышается среди обывательских жилищ и казенных учреждений как заповедный остров или крепость в осаде» [8]. Эта крепость, однако, сдается Наташе (и в лице – всему городу) почти без боя. И дело здесь не только в слабости ее владельцев. В одной из статей «Чеховианы», посвященной 100-летию анализируемой пьесы, появилось утверждение, что в отличие от героев «Дяди Вани» и «Вишневого сада» герои «Трех сестер» «абсолютно равнодушны к судьбе дома» [32, с. 65-66]. Думается, что это явное преувеличение. Скорее нужно говорить о конфликтности, пронизывающей и образ дома у Чехова. Любовь к дому и домашнему теплу сочетается в героинях со стремлением освободиться от него как от ненужного бремени («Продать дом, покончить все здесь и в Москву...» (120), «Скорее бы (Андрей. – А.К., С.М.) все проиграл, может быть, уехали бы из этого города» (145); во время пожара Ольга говорит: «Нянечка, милая, все отдавай. Ничего нам не надо, все отдавай, нянечка...» (158) и т. д.). Конфликтность образа дома у Чехова может быть объяснена атмосферой рубежа веков с ее «предчувствием близкого конца жизненного уклада, заставляющим людей и рваться с насиженного места, и искать укрытия в родном углу» [8, с. 108].

В «Днях Турбиных» возникающий в начале пьесы образ дома⁹ Турбиных внешне чем-то напоминает дом чеховских сестер. И здесь речь идет о семье как о чем-то едином. И здесь дом – это прежде всего семья и особая атмосфера. Любопытно, что Булгаков использует в первой картине тот же композиционный прием, что и Чехов в первом действии «Трех сестер»: сначала на сцене только Турбины (ср. диалог Маши, Ольги, Ирины в самом начале первого действия), затем один за другим начинают появляться гости – жданные и нежданные, а, впрочем, как и в

«Трех сестрах», – «все свои»; все приглашаются к столу; заканчивается акт объяснением в любви и поцелуем. Здесь люди искренне радуются прежде всего тому, что видят друг друга («Шервинский. Виктор! Жив! Ну слава Богу!») (120), тому, что они вместе («Николка. Ура!.. Все вместе будем!») (113); «Шервинский. <...>...боже мой, да тут все! Ура!» (119). Более определенно, чем у Чехова, формулируется это в словах Лариосика: «Господа, кремовые шторы... за ними отдыхаешь душой... забываешь о всех ужасах гражданской войны» (122).

Однако у Булгакова этот мир пытается изменить, разрушить не только Тальберг с его шкурными интересами, противопоставляющий понятию «дом» страх за «свои» «комнаты». Вторая угроза дому Турбиных, превращающая его поистине в «крепость в осаде», – тот внешний мир, который дает о себе знать в постоянно гаснущем электричестве, в пушечных ударах за окном, заставляющих тревожно прислушиваться, в пении проходящей за окном воинской части. И если Турбины оказываются сильнее Тальберга, если в борьбе с этой силой они легко одерживают победу, то вторая, гораздо более грозная сила, остается; судьба дома в финале не решена. Образ дома приобретает в пьесе все большее значение, вырастая до символа. Лишенный чеховской конфликтности, дом как психологическая категория становится к концу произведения синонимом мира, культуры и вечных ценностей. В этом различии решения частного конфликта, может быть, ярче всего появляется разница во времени создания обеих пьес. То, что подвергалось сомнению, переосмыслению на рубеже XIX-XX веков, гибель и отказ от чего сулил приход новой, лучшей жизни, стало в 20-е годы нового столетия знаком того непреходящего и вечного, без чего бессмысленна жизнь.

Таким образом, конфликты в обеих исследуемых пьесах сопоставимы на двух уровнях: философском и социально-бытовом (уровень социально-политический у Чехова вовсе отсутствует, что объясняется общеизвестными особенностями Чехова-художника, избегавшего любой политической конкретики в своем творчестве). Социально-бытовой конфликт строится Булгаковым по чеховской схеме, создавая впечатление намеренного ее использования. Однако решение коллизии в его пьесе прямо противоположное: Тальбергу не удастся разрушить дом

⁹ Об образе Дома в романе «Мастер и Маргарита» и – в связи с романом – во всем творчестве Булгакова см. в статье Ю.М. Лотмана [33]. Применительно к нашей теме интерес представляет работа Е.Н. Титковой, в которой автор, вслед за критиками 20-х годов, справедливо пишет о «чеховском колорите» образа дома в «Трех сестрах» [3, с. 7].

Турбиных, изменить их отношение друг к другу. Он сам оказывается лишним и изгнанным из их мира. В обоих произведениях конфликт философский рождается из социального и тесно с ним связан. Герои Чехова стремятся к будущей прекрасной жизни, пытаются уйти от современной им действительности с разлитым в ней в разных формах злом, а герои Булгакова, будучи в окружении многочисленных сил зла, пытаются сохранить ту жизнь, с которой чеховские герои так страстно хотели порвать.

Таким образом, конфликты произведений, разделенных 25 годами, показывают, что за

этим относительно небольшим историческим промежутком – разница эпох: эпоха надвигающегося слома и надежд у Чехова и эпоха произошедшего разлома и крушения надежд у Булгакова. Очевидно, Булгаков вполне сознательно убирает внутреннюю конфликтность составляющих чеховского мирообраза (русского интеллигента и образа дома) как несущественных перед реальностью новых социально-политических конфликтов, рожденных революционными катаклизмами.

Список использованной литературы:

1. Краковяк А.С., Матяш С.А. «Три сестры» А.П.Чехова и «Дни Турбиных» М.А. Булгакова // Вестник Оренбургского гос. ун-та, 2004, №11.
2. Биккулова И. Анализ драматического произведения («Дни Турбиных» Михаила Булгакова): Учебно-методическое пособие. М., 1994.
3. Титкова Н.Е. Проблема русской литературной традиции в драматургии М.А. Булгакова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2000. С. 6-9.
4. Скафтымов А.П. К вопросу о принципах построения пьес Чехова // Скафтымов А.П. Статьи о русской литературе. Саратов. 1958. С. 58, 321, 336.
5. Бялый Г.А. 1) Драматическое мастерство Чехова // Театр. 1954. №7. С. 43-44; 2) Антон Чехов // История русской литературы: В 4 т. Т. 4. Л., 1983. С. 177-230.
6. Балухатый С.Д. Проблема драматургического анализа. Л., 1927.
7. Чудаков А.П. 1) Поэтика Чехова. М. 1975; 2) Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986.
8. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. / Изд.2-е, доп. М. 2001.
9. Абдуллаева А.С. Сценическое действие и эмоционально-эстетическая атмосфера в драме А.П. Чехова («Три сестры», «Вишневый сад»): Автореф. дис. ... канд. филол.наук, СПб, 1995.
10. Бабичева Ю.В. Жанровые разновидности русской драмы (На материале драматургии М.А. Булгакова): Учебное пособие. Вологда, 1989.
11. Новиков В. М.А. Булгаков-драматург // Булгаков М.А. Пьесы. М., 1986. С. 3-46.
12. Лурье Я.С. Михаил Булгаков в работе над текстом «Дней Турбиных» // Проблемы театрального наследия Булгакова. Л., 1987. С.16-39.
13. Кормилов С.И. Конфликт // Лит. энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М. 2001, Стб. 292-293.
14. Эпштейн М.Н. Конфликт // ЛЭС, М., 1987, С. 165.
15. Коваленко А.Г. Художественный конфликт в русской литературе. М., 1996.
16. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999. С. 217-218.
17. Иезуитова Л.А. Комедия А.П. Чехова как тип новой драмы // Анализ драматических произведений. Л., 1988, С. 323-346.
18. Качурин М.Г. Особенности конфликтов в чеховской драматургии // А.П. Чехов и национальная культура. Традиции и новаторство. СПб., 2000. С. 110-116.
19. Александров Б.И. Семинарий по Чехову. М. 1957. С. 49.
20. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 13. Пьесы / Подгот. текста и примеч. Н.С. Гродской, З.С. Паперного, Э.А. Полоцкой, И.Ю. Твердохлебова, А.П. Чудакова. М. Наука, 1978. С. 159. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках; курсив Чехова.
21. Бушканец Л.Е. «Три сестры» и «чеховиана» в русском обществе начала XX века // Чеховиана: «Три сестры» – 100 лет. М. 2002. С. 305-314.
22. Чеховский Вестник №12. www.antonchekhov.ru.
23. Ивлева Т.Г. Автор в драматургии А.П. Чехова. Тверь. 2001.
24. Булгаков М.А. Пьесы 20-х годов / Вступ. статья и общая ред. А.А. Нинова; подгот. текста и примеч. Я.С. Лурье, В.В. Гудкова, А.А. Нинова. Л.: Искусство, 1990. С. 111. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках; курсив Булгакова.
25. Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1986. С. 73-80 и др.
26. Булгаков М.А. Белая гвардия. Пьеса в 5 действиях. Первый вариант. Машинопись с правкой автора // ИРЛИ РАН ф. 369. Ед. хр. 1, Л. 24.
27. Ермолинский С.А. Из записок разных лет: Михаил Булгаков. Николай Заболоцкий. М.: Искусство, 1990.
28. Сталин И.В. Собр. соч. Т. 11. М., 1949. С. 328.
29. Луначарский А.В. «Дни Турбиных» // Вечерний выпуск «Красной газеты». 1926, 5 окт.
30. Тамарченко А. Драматургическое новаторство Михаила Булгакова // Рус. лит. 1990. №1. С. 50.
31. Осинский Н. Литературные заметки // Правда, 1926, 28 июля; Орлинский А. Гражданская война на сцене МХАТ // Правда, 1926, 5 окт.; Мустангова Е. Михаил Булгаков // Печать и революция, 1927, №4. С. 81-87.
32. Мадорская М. «Три сестры»: Особенности сюжетного стасиса // Чеховиана: «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 65-66.
33. Лотман Ю.М. Дом в «Мастере и Маргарите» // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Труды по знаковым системам. XIX. Тарту, 1986. С. 36-48.